



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Chaos świata przedstawionego : o "Mieście Szklanych Słoni" Mariusza Sieniewicza

**Author:** Kamila Kania

**Citation style:** Kania Kamila. (2016). Chaos świata przedstawionego : o "Mieście Szklanych Słoni" Mariusza Sieniewicza. W: B. Gutkowska, A. Nęcka (red.), "Literatura i chaos : szkice o literaturze XX i XXI wieku" (S. 163-188). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

K a m i l a   K a n i a

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## **Chaos świata przedstawionego O *Mieście Szklanych Słoni* Mariusza Sieniewicza**

### **I**

„[...] istnieje tylko jedna opowieść, jedna opowieść stworzona przez miasto, ona zapewnia szczęście i spokój, a każdy człowiek jest jej własnością. Od kołyski po grób”<sup>1</sup> – czytamy na pierwszych stronach powieści Mariusza Sieniewicza *Miasto Szklanych Słoni*. Zasadę tę, czy też koncepcję, powtarza i rozwija autor również pod koniec książki, jak sam stwierdza, dla przypomnienia:

Opowieść podtrzymuje porządek miasta, jego rytm. Opowieść pozwala człowiekowi używać skończonego języka, by mógł okiełznać tęsknotę za nieskończonością. Opowieść stwarza niezbędne granice. Ona gwarantuje poczucie bezpieczeństwa. Przecież chodzi o to, by przeżyć życie z minimum ryzyka.

(MSS, s. 207)

Paradoks polega na tym, że wszystko, co Mariusz Sieniewicz napisał wcześniej, przed 2010 rokiem, kiedy ukazało się *Miasto Szklanych Słoni*, a także później, ba, nawet powieść wymieniona tu z tytułu, z której pochodzą cytowane fragmenty, przeczy tezie o istnieniu centralnej, powszechnej, ogólnej, jednej opowieści. Jeśli nawet twórczość autora dopuszcza możliwość występowania tejże, to z całą pewnością stawia samą siebie w opozycji do niej, usiłuje podnieść bunt. Być może zamiast terminem „paradoks”, należy posłużyć się poję-

---

<sup>1</sup> M. SIENIEWICZ: *Miasto Szklanych Słoni*. Kraków 2010, s. 6. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Oznaczam je skrótem MSS, po którym podaję numer strony.

ciem ironii, by lepiej scharakteryzować strategię literacką autora. Choć z drugiej strony granica między tymi dwoma kategoriami jest płynna w omawianym przypadku. Ich cechą wspólną jest sprzeczność. To właśnie doświadczenie sprzeczności stanowi inspirację dla ironii. Wraz z nim rodzi się opozycja podmiotu i otaczającego go świata. Piotr Łaguna pisze na ten temat: „Ironia jako postawa jest to taka świadomość, którą cechuje poczucie kontrastu, sprzeczności między zjawiskami świata wewnętrznego lub zewnętrznego danej jednostki”<sup>2</sup>. Ten sam autor dodaje również: „Ironia jest sprzecznością pod maską pochwały i zgodności”<sup>3</sup>. Te założenia teoretyczne przyświecają praktyce literackiej autora *Miasta Szklanych Słoni*. Należy mieć je na uwadze, czytając jego sądy na temat istnienia jednej opowieści oraz życia z minimum ryzyka. Taka konstrukcja tekstu literackiego wymaga aktywnego udziału odbiorcy. Do niego należy zadanie odnalezienia prawdziwego sensu wypowiedzi ironicznej.

Przytoczony fragment powieści Sieniewicza warto zestawić z tezami pochodzącymi z jednej z najbardziej znaczących i wpływowych prac ostatnich dziesięcioleci. Mam na myśli *Kondycję ponowoczesną* Jeana-François Lyotarda z 1979 roku. Francuski myśliciel podjął pionierską próbę opisu specyfiki drugiej połowy XX wieku. Posługiwał się on terminem „postmoderna” dla określenia „stanu umysłu, albo raczej stanu ducha”. Filozof zauważał w ten sposób, że drugie pięćdziesięciolecie ubiegłego wieku obfituje w zjawiska dotychczas niespotykane lub marginalne. Reprezentują one zupełnie nową jakość, dającą się z całą pewnością odczuć, ale jej charakter nie jest jeszcze w pełni rozpoznany. Bez wątpienia na ten stan rzeczy wpływa fakt, iż innowacyjne zjawiska nakładają się na siebie nawzajem, a wiele z nich znajduje się wciąż w początkowej fazie.

Lyotard wiąże swoje rozważania na temat ponowoczesności z literaturą. Myśliciel stoi na stanowisku, że kres nowoczesności i jednocześnie początek postmodernizmu następuje w momencie pojawienia się „nieufności w stosunku do metanarracji”<sup>4</sup>. To ostatnie pojęcie, kluczowe dla rozważań autora *Wzniosłości i awangardy*, oznacza

<sup>2</sup> P. ŁAGUNA: *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*. Kraków 1984, s. 25.

<sup>3</sup> Tamże, s. 69.

<sup>4</sup> J.-F. LYOTARD: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1997, s. 20.

opowieść porządkującą wspólne dzieje. Metanarracje legitymizowały działania społeczne, ale również naukowe, uzasadniały i fundowały dyskursy. Przemysław Czapliński definiuje Lyotardowskie określenie w następujący sposób:

Metanarracja odczytuje kierunek historii, zaopatruje działania społeczne w sankcję metafizyczną i staje się uniwersalnym układem odniesienia dla wszelkich działań ludzkich. Wielka opowieść zmienia chaos społecznych aktywności w spójną historię toczącą się w jednym kierunku, obiecuje, że droga prowadzi do końcowego przystanku dziejów [...] i wreszcie staje się miernikiem sensowności każdej aktywności społecznej<sup>5</sup>.

Cytat ten pokazuje, że to, co Sieniewicz nazywa jedną opowieścią, ludzako przypomina wielką narrację, o której pisze autor *Kondycji ponowoczesnej*. Dlaczego pisarz czyni ironiczne aluzje do tak znaczącego dla współczesnej humanistyki pojęcia? Dlaczego stara się je podważyć? Aby znaleźć odpowiedzi, warto odwołać się do komentarza Davida Carrolla:

Jeśli wszystkie teorie naprawdę są zamaskowanymi narracjami i dlatego nie mogą wysuwać żadnych rzeczywistych roszczeń do powszechności i ponadczasowości [...] to osłabienie wiary we wszystkie rodzaje metanarracji (typowe dla naszych czasów, jak zapewnia Lyotard) nie powinno być postrzegane jako oznaka naszej nowoczesnej (lub ponowoczesnej) „dekadencji”, lecz raczej jako dobroczynny stymulator radykalnie krytycznych możliwości<sup>6</sup>.

Sieniewicz w małych narracjach dostrzega krytyczną siłę. Ponadto zauważa, że wiara w powszechną opowieść nie przystaje do otaczającej nas rzeczywistości. Z tej nieprzystawalności rodzi się ironia. Mnożość narracji bardziej odpowiada różnorodności przestrzeni społecznej. Jeśli intencją pisarza jest powiedzenie czegoś na jej temat, a przy tym uniknięcie nieautentyczności i naiwności, musi on stanąć w opozycji do wielkiej narracji.

<sup>5</sup> P. CZAPLIŃSKI: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 8.

<sup>6</sup> D. CARROLL: *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna: Bachtin i Lyotard*. Przeł. M. ADAMIAK. W: *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*. T. 2. Red. D. ULICKA. Kraków 2009, s. 463.

## II

Jak już wspomniałam, Sieniewicz, pozostając w zgodzie z rozpoznaniem Lyotarda, nie wierzy w jedną opowieść. *Miasto Szklanych Słoni* jest tego doskonałym dowodem. Tytułowa miejscowość to prowincja odcięta od zgiełku wielkiego świata, otoczona lasem, przylegająca do jeziora, z ratuszem i kościołem w centrum<sup>7</sup>. Prawdziwe życie tętni tutaj w hucie szkła, która produkuje szklane figurki słoni, a także w szpitalu, gdzie rozgrywa się przeważająca część akcji powieści. Już tytuł niesie ze sobą pewną niejednoznaczność. Słoń ma bogatą symbolikę, reprezentuje władzę i potęgę. Jednak w tym wypadku mamy do czynienia ze szklanym słoniem, kruchą figurką, a nawet jarmarczonym bibelotem. Z drugiej strony powszechnie uważa się, że taka figurka jest swego rodzaju talizmanem przynoszącym szczęście. I właśnie przynoszący szczęście słoń z podniesioną trąbą widnieje na okładce powieści. Na myśl przychodzi także wieża z kości słoniowej, a więc przestrzeń odizolowana od spraw ogółu, co współgrałoby z prowincjonalnym charakterem tytułowej miejscowości. Nie można również uniknąć skojarzeń typowych dla polskiej kultury literackiej, mowa oczywiście o szklanych domach Żeromskiego. A skoro pojawiło się już odwołanie do kultury narodowej, to można wspomnieć także o żartobliwym sformułowaniu „słoń a sprawa polska”. Nie chcę rozstrzygać, które z tych znaczeń jest właściwe, uważam zresztą, że jednoznaczna odpowiedź jest niemożliwa. Sugeruję tylko, że autor od samego początku mnoży możliwości interpretacyjne.

Sama konstrukcja *Miasta Szklanych Słoni* potwierdza istnienie wielu opowieści zamiast jednej, powszechnie obowiązującej. Autor zastosował dwa rodzaje zapisu. Pierwszy stanowi dziennik okulisty Jana Kwieciściego, pisany w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Opowiada on losy lekarza-maga głoszącego ideę powszechnej wolności oczu oraz losy jego pacjentów. Uwagę zwraca nazwisko głównego bohatera tej części, które od razu sugeruje jakiegoś rodzaju nadmiar, nieoczywistość związaną z tą postacią. Jest to aluzja do praktyk stosowanych przez okulistę, opartych na snuciu fantastycznych wizji. Nazwisko

---

<sup>7</sup> Krzysztof Uniłowski wskazuje, że tytułowe miasto to Olsztynek, gdzie znajduje się Huta Szkła Artystycznego. Zob. K. UNIŁOWSKI: *Zez, jaskra & oczopląs*. „FA-art” 2010, nr 3–4, s. 155.

może też odnosić się do wyszukanego, różnorodnego stylu powieści. Drugi rodzaj zapisu to narracja trzecioosobowa, w jej toku czytelnik poznaje historię Jana osadzonego w zakładzie zamkniętym, najprawdopodobniej w przytułku dla bezdomnych. W pierwszych słowach narrator sugeruje, że bohaterowie obu warstw powieści to w gruncie rzeczy ta sama osoba, dzieli ich jednak dystans czasowy: „nazywa się Jan i jest okulistą z zawodu. Przed laty był nawet cenionym fachowcem. To dość osobliwe, bo ostatnio nazwaliście go Kazimierzem, a jeszcze wcześniej – Władysławem, Bogdanem, Jerzym” (MSS, s. 11).

To ostatnie zdanie może świadczyć o rozchwianiu, destabilizacji tożsamości bohatera lub jej względności. Na tym jednak nie koniec mnożenia opowieści. Pacjenci ośrodka, w którym przebywa Jan, zobowiązani są do prowadzenia dziennika w celach terapeutycznych. To właśnie władze tego zakładu i jego pracownicy głoszą ideę jednej opowieści. Pielęgniarka zwraca się do swoich podopiecznych słowami: „Głupimi jednostkami kieruje naiwność. Myślą, że mogą samodzielnie opowiadać swój los. Mądre jednostki wiedzą, że i one, i świat, i miasto, i wszystko, czego doświadcza, już dawno zostało opowiedziane” (MSS, s. 207).

Te słowa odnoszą się do opozycji pomiędzy powszechną opowieścią a małymi narracjami, ale również są komentarzem na temat postrzegania świata, a także historii oraz mówienia o nich. W zdaniu pielęgniarki pobrzmiewają echa teorii Rolanda Barthes'a, zwłaszcza pojęć tekstualności oraz dyskursywności. Autor *Mitologii* traktował rzeczywistość jako tekst, a opowiadanie uznał za uniwersalny, wszechobecny fenomen. Twierdził również, że ludzka wiedza o świecie nie może być mimetyczna, lecz raczej ma charakter dyskursywny, gdyż rzeczywistość nie jest dostępna bezpośredniej percepcji<sup>8</sup>. Podobne założenia przyjął Hayden White, który historię definiował w kategoriach dyskursu bądź specyficznego użycia języka. Amerykański historyk, podobnie jak Barthes, twierdził, że nasze myślenie o świecie ma charakter narracyjny, jego podstawą jest z kolei opowiadanie<sup>9</sup>. Reprezentację tego typu światopoglądu odnajdujemy w powieści Sieniewi-

<sup>8</sup> R. BARTHES: *Teoria tekstu*. Przeł. A. MILECKI. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4. Cz. 2. Red. H. MARKIEWICZ. Kraków 1992.

<sup>9</sup> H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.

cza. Można go przypisać zarówno personelowi oddziału zamkniętego, na którym przebywa Jan, jak i mieszkańcom Miasta Szklanych Słoni z Janem Kwiecistym na czele. Dzielą oni przekonanie o narracyjnej naturze rzeczywistości, dochodzą jednak do sprzecznych wniosków. Dla okulisty-maga tekstualny charakter świata jest zaproszeniem do jego współtworzenia, opowiadania na własny sposób, daje niemal nieograniczone możliwości kreacji. Kontrapunkt dla tego twórczego entuzjazmu stanowi wiara w jedną opowieść, kultywowana w murach ośrodka izolacji. Z drugiej jednak strony można zauważyć elementy przeczące temu założeniu.

Na mieszkańcach ośrodka ciąży zakaz dzielenia się swoimi historiami oraz zaglądania do notatników innych rezydentów. Naruszają oni jednak ten punkt regulaminu i pod osłoną nocy odczytują sobie nawzajem własne zapiski. Uczestnikom tych spotkań bardziej zależy na podzieleniu się swoją historią niż na wysłuchaniu innych, co narrator relacjonuje tymi słowami:

I tak w kółko, jeden przez drugiego, słowo w słowo, słowo przez słowo – zrobił się chaos. Z chaosu niczym z wrzącej kąpieli dobywały się pojedyncze frazy: Matka, matka kochana. Samolot z kartonu. Ojciec, dziadek, pradziadek – kropka w kropkę. Dusze bliźniacze, dusze osobne, choć nierozdzielne. Świat taki, świat siaki, prawdziwy, widzialny, realny, na opak i z marzeń. Stolarnia. Stara noga ojcowsko-dziadkowa. Spalone książki, spalone nogi od fortepianów. Wielopokoleniowa saga. Blokowisko i mieszkanie na trzecim piętrze. Urodziny jednojajowych. Czarno-białe zdjęcia, w których czas oszczędził rodzinne uśmiechy... Dużo słów... Jeszcze więcej obrazów przebiegających przed oczami... Obłąd!

(MSS, s. 179–180)

Choć objęci zakazem upublicznienia, rezydenci oddziału są jednak zachęcani, w ramach terapii, do spisania własnej historii. To ewidentne pęknięcie w światopoglądzie skłania do przemyślenia zarysowanej wcześniej opozycji. Sytuacja wydaje się bardziej skomplikowana. Można przyjąć, że głoszenie tezy o istnieniu jednej, powszechnej opowieści służy pracownikom zakładu zamkniętego jako swego rodzaju środek leczniczy. Należy mieć na uwadze, że narrator nie wyjaśnia, z jakiego rodzaju placówką mamy do czynienia. Pewne jest jednak, że trafiają do niej osoby w jakiś sposób nieprzystosowane do samodzielnego życia. Być może idea metanarracji ma wnieść spokój, przywrócić im punkt oparcia. Podobny cel zdaje się mieć pisanie dziennika,

skupienie się na własnej sytuacji, odwrócenie uwagi od zmienności i różnorodności otoczenia. Rzeczywistość jako całość znajduje się poza percepcją jednostki, co nie zmienia faktu, że człowiek z natury dąży do odnalezienia sensu. Heterogeniczność otoczenia nie sprzyja tym pragnieniom ludzkiego rozumu, o wiele łatwiej sytuacja rysuje się, gdy zmienimy perspektywę, porzucimy ujęcia całościowe i skupimy się na szczególe – własnej historii zapisanej w dzienniku. Przywodzi to na myśl pojęcie mikrohistorii. Ewa Domańska, pisząc na ten temat, zauważa, że wielowymiarowa rzeczywistość wymyka się naukowemu poznaniu, co wywołuje w człowieku „niezaspokajane pragnienie sensu”<sup>10</sup>. Receptą współczesności jest właśnie technika utrwalania mikrohistorii, które „opisują drobne wydarzenia powszechnych dni historii, małe światy”<sup>11</sup>. Historiograficzne rozpoznania Domańskiej doskonale przystają do techniki pisarskiej Sieniewicza, pozwalają zrozumieć przyświecające pisarzowi założenia. Aby uniknąć niejasności i przemieszania dwóch porządków – historycznego i fikcyjnego – to, co autorka określa mianem mikrohistorii, na gruncie narracji literackiej należałoby nazwać mikropowieścią.

Skłonna jestem właśnie w ten sposób interpretować znaczenie pisanego dziennika w celu terapeutycznym na oddziale zamkniętym. Mimo że poprzednio zarysowana opozycja na dwa powieściowe światy – z których jeden kultywuje wiarę w metanarrację, a drugi ją podważa – uległa załamaniu, nie zmienia to znaczenia, jakie autor *Miasta Szklanych Słoni* przypisuje małym narracjom.

Prywatne historie mają w tej powieści niezwykle rangę. Bohater-narrator Jan Kwiecisty powiada: „zmyślał siebie, innych i miasto według własnych pomysłów” (MSS, s. 20), a w innym miejscu: „Jestem opowiadany i jestem opowiadaczem” (MSS, s. 84).

Powyższe cytaty skłaniają do zastanowienia się nad źródłami tożsamości jednostki. Każdy jest autorem własnej narracji i jednocześnie bohaterem cudzych. Tożsamość byłaby zatem wypadkową indywidualnych przeżyć wewnętrznych oraz interakcji ze światem zewnętrznym. Stąd wynika zapewne rozchwianie osobowości głównego bohatera oraz niepewna relacja między Janem-okulistą a Janem-pacjentem, o czym była mowa wcześniej. Takie podejście do ludzkiej tożsamo-

<sup>10</sup> E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 2005, s. 21.

<sup>11</sup> Tamże, s. 23.



ści odczytuję jako konsekwencję upadku wiary w jedną opowieść. W świecie nieufnym wobec metanarracji dominującą jakością jest heterogeniczność, dotyczy to również tożsamości.

Koncepcja powszechnej wolności oczu Jana Kwiecistego jest równoznaczna z wolnością nadawania znaczeń, opowiadania. Operacje, które przeprowadza okulista, mają charakter rytuału. Lekarz w ich trakcie wchodzi w rolę maga, łączy się z wykreowanym przez siebie kobiecym bóstwem – Tęczową Wieloródką – i z jego udziałem wyzwała wyobraźnię. To ona tworzy rzeczywistość. Ponadto Jan prowadzi z pacjentami zajęcia z konfabulacji, by potrafili otworzyć się na nieoczywiste i opowiedzieć świat na swój sposób. Podczas jednego z takich ćwiczeń, gdy okulista wskazuje podopiecznym brzozę za oknem, każdy z nich dostrzega w tym widoku coś innego. Pacjent Zagwoździński stwierdza: „Drzewo to wiosenna sukienka, obsypana pąkami kwiatów. To prezent na urodziny dla dziewczynki-gigantki od wiosny-matki” (MSS, s. 122). Kaszubek z kolei tak opisuje to, co widzi: „Drzewo jako krawiecka poduszka, przekłuta igłami, splątana w pajęczynie nitek, gotowych zaszyć dziury w sunących nad Ziemią obłokach – tych starych skarpetkach aniołów, którzy biegają po niebie w tę i z powrotem, jakby mieli owsiki albo ADHD” (MSS, s. 123).

Konfabulacje Kwiecistego i jego pacjentów mają coś wspólnego z mikronarracjami, są jednak o wiele bardziej śmiałe. Można im także przypisać charakter kontestacyjny, rodzą się z niezgody na rzeczywistość. Tego typu opowieści Domańska nazywa historiami alternatywnymi i pisze: „w łonie współczesnej historiografii istnieje taki sposób pisania o przeszłości, w którym na zasadzie kontrwizerunku dzisiejszej rzeczywistości odzwierciedlają się marzenia o innym (w stosunku do naszego) świecie”<sup>12</sup>.

Badaczka dodaje, że symptomatyczne dla historii alternatywnych są szacunek i tolerancja dla odmienności. Podkreśla także performatywny charakter takiego rodzaju wypowiedzi, która pozostaje aktem mowy, ale jednocześnie współkreuje rzeczywistość. Znamienne, iż historie alternatywne zostają nazwane mianem „symbolicznej rebe-

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 22. W cytowanym fragmencie mowa o historiografii, ale autorka w swojej pracy łączy rozważania na temat pisarstwa historycznego, teorii literatury oraz teorii kultury.

lii: walki o świat, w którym mógłbym być sobą”<sup>13</sup>. Niewątpliwie pozostaje to w zgodzie z sieniewiczowską nauką konfabulacji oraz ideą wolności odczu.

Świat przedstawiony *Miasta Szklanych Słoni* utkany jest z wielu tego typu opowieści, niejednokrotnie fantastycznych, przywodzących często na myśl logikę snu. Narracje bohaterów przenikają się, dziennik lekarza przeplata się z historią pacjenta, powstaje w ten sposób polifoniczna powieść. Czy takie określenie utworu Sieniewicza jest jednak zasadne? Czy nie wychodzi on poza ramy tradycyjnej polifoniczności? Carroll jest przekonany, że rzeczywistość, w której żyjemy, wywiera wpływ również na literaturę. Badacz zauważa, iż istnieje „konieczność rozwoju różnych strategii uporania się z heterogenicznością niezliczonych »małych opowieści«”<sup>14</sup>. Autor *Miasta Szklanych Słoni* stawia czoło tej konieczności. Za cel obiera jak najwierniejsze odwzorowanie wielości i różnorodności zjawisk i historii, oddanie narracyjnego żywiołu, który w jego przekonaniu wypełnia rzeczywistość. Aby temu sprostać, rozbija spójność narracji na wzór heterogenicznej przestrzeni publicznej. Niezliczona ilość opowieści, fantazji oraz konfabulacji ma zbliżyć tę powieść do chaosu, który przyniósł kryzys zaufania do metanarracji. Od razu należy zaznaczyć, że może tu być mowa jedynie o chaosie upozorowanym, starannie przemyślanym przez autora. Maria Indyk pisze, iż ilekroć pisarz porywa się na skonstruowanie chaosu (uwagę zwraca sprzeczność tego sformułowania) w swoim dziele, zmuszony jest stawić czoło nie lada wyzwaniu:

Trudność zamiaru polega na niebezpieczeństwie popadnięcia w jedną ze skrajności. Z jednej strony – „przeorganizowania”, w wyniku czego zamiast chaosu otrzymamy jego przeciwieństwo, czyli porządek, z drugiej zaś niedoboru organizacji, co będzie przyczyną zniszczenia dzieła, w którym miejsce powstanie dokument ze szpitala dla psychicznie chorych<sup>15</sup>.

Na tym etapie rozważań można stwierdzić, że *Miasto Szklanych Słoni* dalekie jest od nadmiernego uporządkowania i organizacji. Po-

<sup>13</sup> Tamże, s. 8.

<sup>14</sup> D. CARROLL: *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna: Bachtin i Lyotard...*, s. 464.

<sup>15</sup> M. INDYK: *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*. Wrocław 1987, s. 44.

wieści tej nie sposób nazwać także bełkotem chorego psychicznie. Czy mimo zachowania tego balansu Sieniewicz sprostał zadaniu skonstruowania swojego utworu w taki sposób, by zbliżył się on do chaosu rzeczywistości? Jeśli tak, to jak to osiągnął?

Wśród elementów rozbijających spójność powieści należy wymienić wspomniane już dwa rodzaje zapisu, które stosuje autor. Rozmnożenie podmiotów mówiących, operowanie dwiema metodami narracji oraz przeplatanie ich ze sobą dezorganizuje strukturę utworu. Trzeba ponownie zaznaczyć, że niejasność budzi niedookreślona relacja między światami przedstawionymi w obu rodzajach zapisu. To nie tylko komplikuje budowę powieści, ale również mnoży możliwości interpretacji całości. Ponadto każda z historii – Jana-okulisty oraz Jana-pacjenta – została wewnętrznie podzielona na mniejsze jednostki. Są nimi opowieści poszczególnych bohaterów, mikrohistorie, konfabulacje, historie alternatywne. Autor posługuje się też szkatułkowym ułożeniem opowieści. Rozbijając w ten sposób tekst, Sieniewicz unika stylistycznego ujednolicenia poszczególnych wypowiedzi oraz partii utworu. Do tego tematu wrócę później.

W tym miejscu konieczne jest odnotowanie, iż Sieniewiczowscy bohaterowie-opowiadacze nie są anonimowi. Na kartach *Miasta Szklanych Stoni* pojawia się mnóstwo indywidualnych postaci, reprezentują one różne środowiska i światopoglądy, a autor każdą obdarza odrębną historią, każdej udziela głosu, w dalszym ciągu multiplikując małe narracje i rozbijając powieść na wiele mikroświatów. Co więcej, punkty widzenia poszczególnych bohaterów i ich wizje rzeczywistości niejednokrotnie znoszą się nawzajem.

Wszystkie wypowiedzi cechuje niezwykle drobiazgowy charakter. Narrator przekazuje myśli z ogromną troską o detale, jakby sugerował, że każdy element otaczającego świata ma znaczenie, kształtuje indywidualne opowieści. Osoba mówiąca nie dokonuje selekcji, nie decyduje, o czym warto powiedzieć, a co przemilczeć, przez co powieść obfituje w szczegółowe opisy, pełne epitetów, porównań, dopowiedzeń, odwołujące się do różnych zmysłów. Może o tym świadczą poniższy fragment:

Moja była. Moje było szczęście. Tropię w zapamiętaniu JEJ zapach, JEJ ciało, kolor JEJ oczu. I trudno mi się pogodzić, że to wyłącznie czas przeszły... Choćby pierwsze spotkanie w kolejce po kaszanekę, gdy ocieraliśmy się o siebie, najpierw zdziwieni, ale zaraz coraz bardziej świadomi

i spragnieni kolejnych dotknięć. Choćby i później, po ślubie – namiętny spłot ciał na gorących piaskach Bułgarii, długie pocałunki w fiacie, gdy padł akumulator. Niespieszne wędrówki moich i Jej palców na radzieckiej superprodukcji *Siedemnaście mgnień wiosny*, oglądanej po raz ósmy w kinie „Świtezianka”.

(MSS, s. 78)

Kolejną techniką narracyjną, która zakłóca ciągłość opowieści i może potęgować wrażenie chaosu, są liczne odwołania do innych tekstów kultury. Przybierają one formę cytatu, kryptocytatu, parafrazy, trawestacji oraz cytatu stylu. Teksty, do których nawiązuje Sieniewicz, pochodzą z różnych rejestrów kultury – popularnego i wysokiego. W *Mieście Szklanych Słoni* pod postacią kryptocytatu pojawia się piosenka *Jedzie pociąg z daleka* oraz trawestacja inwokacji z *Pana Tadeusza*:

Aby swoją ulgę opisać radośniej, posłużę się słowami wieszczki: gdy od koszmarne snu pod świtu opiekę ofiarowany, trzeźwą podniosłem powiekę, zaraz chciałem do jasných świątyn dóby, iść za zwróconą jawę podziękować dniowi!<sup>16</sup>

(MSS, s. 202–203)

Powieść czyni aluzje także do innych gatunków literackich. Znaczącą jej część stanowią przecież zapiski pamiętnikarskie, czytelnik poznaje też wyimki z dzienników rezydentów oddziału zamkniętego. Odnajdujemy w *Mieście Szklanych Słoni* relację z przygotowań i wystawienia sztuki teatralnej oraz trawestację *Wesela* Wyspiańskiego. W tekst powieści wpleciona została modlitwa do Tęczowej Wierloródki. Niektóre fragmenty przypominają z kolei prozę wyzwoloną, wyobraźnię lub oniryczną, jak również prozę poetycką, na przykład: „Jej czyste oczy niebieszczą się pod jasnym nieboskłonem czoła” (MSS, s. 71).

Michał Bachtin uznaje aluzje stylistyczne i gatunkowe w powieści za jej cechę konstytutywną: „Powieść parodiuje inne gatunki (właśnie jako gatunki), demaskuje umowność ich form i języka, ruguje

<sup>16</sup> Cytowany fragment jest wypowiedzią Jana Kwiecistego. Zdaje się on stronić od snu, doceniać jawę, co jest nietypowe dla tego bohatera. Słowa te padają z ust okulisty po tym, jak w mieście pojawia się wizytator i świat dotychczas znany Kwiecistemu zaczyna chwiać się w posadach i nieodwracalnie przekształcać, stąd nagle zmiana tonu wypowiedzi, którą zresztą zauważa sam jej autor i jest nią zaniepokojony.

jedne gatunki, inne wprowadza do swojej konstrukcji, reinterpretu-  
jąc je i akcentując po swojemu”<sup>17</sup>.

Nawiązania do różnych gatunków świadczą zatem o swobodzie  
twórczej powieściopisarza oraz o jego nieufnym stosunku do formy  
i słowa, ale o tym później. Ponadto urozmaicają konstrukcję utworu,  
a nagromadzone w takiej ilości, jak w *Mieście Szklanych Słoni*, rów-  
nież rozbijają jego spójność.

W katalogu środków, które pisarz wykorzystuje do stworzenia nar-  
racyjnego chaosu, znajduje się także dygresja. Jej destrukcyjny dla  
spójności dzieła charakter doceniali zwłaszcza romantycy, czego naj-  
pełniejszym świadectwem są poematy dygresyjne. Nagłe przerywanie  
toku opowieści, wtrącenia, komentarze, przeplatanie licznych wątków  
zakłócały konstrukcję utworu, zaskakiwały czytelników przyzwycza-  
jonych do linearnego przebiegu akcji, ale były również popisem stylu  
ironicznego. Wszystkie te funkcje dygresji wykorzystuje Sieniewicz.  
Pozwala mu ona zaburzyć uporządkowanie powieści oraz grać – iro-  
nicznie – konwencjami. Jest także wyrazem swobody narracyjnej. Taki  
sposób konstruowania wypowiedzi Łaguna nazywa „ironią narracyj-  
ną” i zalicza ją do kategorii literackich wyrazów postawy ironicznej<sup>18</sup>.

Te wszystkie elementy rozbijające spójność tekstu nie są w nim skrę-  
powane żadną nadrzędną zasadą hierarchizującą opowieść. Kolejne  
historie, wizje, wątki pojawiają się tu w rezultacie luźnych skojarzeń  
zamiast w następstwie przyczynowo-skutkowym. Pretekstem do ich  
wprowadzenia może być na przykład zaciek na suficie łazienki, któ-  
ry uruchamia fantasmagorię na temat morskiej głębi i żyjących w niej  
stworzeń.

Elementem przemawiającym na rzecz porządku narracyjnego może  
być fakt, że Sieniewicz zachowuje odrębność poszczególnych małych  
opowieści. Pozwala samodzielnie wypowiadać się swoim postaciom,  
stosuje w tym celu formy dialogowe, nie posługuje się mową pozor-  
nie zależną. Poza tym różnicuje poszczególne historie pod wzglę-  
dem stylistycznym: inne wizje i relacje z nich są udziałem matematyka,  
a inne – gospodyni domowej. Należy również pamiętać, że każda  
z opowieści składających się na *Miasto Szklanych Słoni* ma określone-

<sup>17</sup> M. BACHTIN: *Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)*. W: TEGOŻ: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. GRAJEWSKI. Warszawa 1982, s. 539–540.

<sup>18</sup> P. ŁAGUNA: *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 64.

go autora, wyposażonego w indywidualną historię. Ten swoisty wyłom z tworzonej przez autora konstrukcji chaosu ma swoje uzasadnienie i doskonale współgra z przyjętą przez niego strategią pisarską opartą na małych narracjach. Jedną z recenzentek *Miasta Szklanych Słoni* nazwała ten sposób budowy dzieła literackiego „językowym patchworkiem”<sup>19</sup>. Rzeczywiście, Sieniewicz „zszywa” swoją powieść z wielu mniejszych opowieści. Posługując się w dalszym ciągu metaforą patchworku, można dodać, że autorowi zależało, by miejsca łączenia poszczególnych historii były widoczne, by nie rozmyły się one w całości, nie utworzyły „jednej opowieści”. Jeśli pisarz odwołuje się do jakiegokolwiek rzeczywistości, to jest ona z całą pewnością niejednolita, pozbawiona centrum.

Niech ostatecznym potwierdzeniem rozmnożenia historii i ich wyższości nad jakąś „jedną opowieścią” będzie fakt, że Sieniewicz uśmierca podstawową metanarrację w naszym kręgu kulturowym – metanarrację religijną. W *Mieście Szklanych Słoni* nie istnieje powszechna wiara. Owszem, przy rynku stoi kościół, jest także proboszcz i kościelny, ale, jak powiada narrator: „Boga w kościele nikt nigdy nie widział. Jego obecności nie odnotowały najstarsze parafialne księgi” (MSS, s. 70).

Boga próżno szukać nawet w raju. W jednej ze swoich wizji Jan Kwiecisty odwiedza zaświaty, przypominające „podrzedną tancbudę”, gdzie trwa libacja aniołów i świętych. Pijany Piotr zgubił klucze do bram raju – każdy może wejść do środka, a na niebiańskich organach wygrywa się kankana i Sex Pistols. Bohater-narrator relacjonuje: „Rzeczywiście, zauważyłem, że w rajskiej tancbudzie brakowało Najwyższego. »Nie ma Boga. Wyjechał« – pisało ucieśnie jakieś anielisko” (MSS, s. 170).

Tytułowe *Miasto Szklanych Słoni* jest bastionem prywatnych opowieści i idei wolności oczu. To miejsce zupełnie odizolowane od świata zewnętrznego, rządzące się własnymi prawami. Dominują tu kobiety, i nie chodzi jedynie o ich przewagę liczebną, to one napędzają życie miasta. Kwiecisty wspomina, że taki porządek rzeczy obowiązuje, odkąd tylko sięga pamięcią. Stąd właśnie wzięło się patronujące mu kobiece bóstwo – Tęczowa Wieloródka:

---

<sup>19</sup> A. WOLNY-HAMKAŁO: *Targowisko opowieści*. „Polityka” 2010, nr 11, s. 52.

Obecność Wieloródki towarzyszy mi od wczesnego dzieciństwa. Zapewne to wynik otoczenia, a dokładniej – wielkiej ilości kobiet. Ilości nieprzebranej, niepoliczalnej. Wystarczy, że wspomnę o matuchnie i licznym gronie jej przyjaciółek-psiapsiułek, o wszystkich ciotkach-klotkach, ciotuchnach-plotuchnach, starszych kuzynkach, ciotecznych siostrach, paniach ze żłobka, paniach z przedszkola, o dziarskiej babce, jej żwawych kumoszках. Moje dzieciństwo było dzieciństwem rodzaju żeńskiego.

(MSS, s. 28)

Realną władzę w mieście sprawuje żona burmistrza – Cezarowa, nosząca znamiona *femme fatale*. Jan pisze o niej:

Ma kilku kochanków, którzy – gdy skończy się zauroczenie – potracą posady, zasilą arystokrację<sup>20</sup> i będą zbierać szkło. Cezarowa cieszy się wielkim poważaniem wśród żeńskiej części miasta. Wiele kobiet ją naśladuje. A i mężczyźni, nie powiem, chętnie przystają na takich układ.

(MSS, s. 48)

W szpitalu z kolei kobiecą władzę reprezentuje oddziałowa Zocha. Podczas wizyty na oddziale położniczym Jan nazywa ciężarne „starszymi siostrami kapłana, filozofa, artysty” (MSS, s. 153). Dominację kobiecości najbardziej dosadnie oddaje opis Dnia Kobiet w *Mieście Szklanych Słoni*. Na rynku prezentowana jest sztuka reżyserowana przez Cezarową, a mężczyźni wcielają się w role poszczególnych postaci. Po opadnięciu kurtyny aktorzy kelnerują na fecie dla mieszkanki miasta, podając im piwo i kiełbaski z grilla, niejednokrotnie są przy tym obłąpywani. Pod tym względem powieść można odczytywać jako pochwałę kobiecości. W pierwiastku żeńskim bohater-narrator dostrzega tajemnicze siły, do najważniejszej z nich należy płodność oraz zdolność kreacji. Najwyższym wcieleniem tych potęg jest oczywiście kobiece bóstwo:

Tęczowa Wieloródka, Maryja Panna, Milady były dla mnie tą samą osobą. A zdolność przeistaczania się w jeża, jabłko, bożą krówkę tylko potwierdzała ich świętą kobiecość. Całym sercem czułem, że doświadczam niewyrażalnej siły, o nieskończeniu wielkiej płodności. To siła, która sprawia, że każdy dzień rodzi się w innych kolorach i kształtach.

<sup>20</sup> Arystokracja to nazwa, którą mieszkańcy Miasta Szklanych Słoni posługują się dla określenia grupy mężczyzn żyjących ze zbierania szklanych butelek i sprzedawania ich w hucie.

Za sprawą tej siły człowiek bierze udział w ciągłym stwarzaniu świata, w jego kolejnych poczęciach.

(MSS, s. 30)

Także sfera erotyczna w *Mieście Szklanych Słoni* wymyka się zasadom zewnętrznego świata i rządzi własnymi prawami. W miejscowości tej utrzymuje się swoista atmosfera miłosnego rozpasania. Kwiecisty relacjonuje to tymi słowami:

Trzeba przyznać, że wierność jest piętą achillesową mieszkańców. Wieczorami, zwłaszcza w soboty i niedziele, Miasto Szklanych Słoni przemienia się w namiętny, rozgorączkowany świat schadzek, burzliwych romansów, alkowianych gier. Głębokie westchnienia wypełniają parkowe krzaki, wieczorne nieszpory pełne są czułych muśnięć i pocałunków. Nawet ksiądz zamiast monstancji, bierze zakonnicę na ręce i wielbi Miłość. Nikt nie wysyła listów do kurii, nikt nie domaga się infamii – mieszkańcy są zgodni, że sutanna nie może odebrać mu człowieczeństwa. Na poczcie dochodzi do ekstatycznych zbliżeń. Rachunki za gaz, prąd i telefon opadają na ziemię wraz z miękkim szelestem ściąganych sukienek, spodni i koszul. W Hiltonie słychać bieganie po piętach, jęk sprężynujących łóżek, stłumione chichoty. Trudno wytłumaczyć kochliwość pochłania mieszkańców. Czasami jest tak wielka, że nie wiadomo, kto, z kim i dlaczego.

(MSS, s. 48)

Nawet szpital nie jest wolny od miłosnych uniesień. Najstarszych pacjentów – Zenona i Klaudię – leczy się przez zaaranżowanie randki, po której para na wiele dni zamyka się w izolatce, by nie przegapić, być może ostatniej, szansy na miłość. Pacjentka Zawilec mieszka na oddziale okulistycznym razem ze swoją czarnowłosą kochanką. Doktor Jan Kwiecisty po udanej operacji zwykle zarządza wspólny przysnec z asystującym mu lekarzem, oddziałową i pielęgniarkami.

Idylla mieszkańców, nieskrępowanych żadnymi zewnętrznymi nakazami bądź zakazami, snujących swoje małe opowieści, nie trwa jednak bez końca. Jej kres następuje wraz z pojawieniem się wizytatora – intruza, kogoś spoza, ze świata, który, jak się wydawało, zapomniał o Mieście Szklanych Słoni. Przybycie inspektora diametralnie zmienia szpital i całą miejscowość. Jest ono równoznaczne z upadkiem idei wolności oczu. Wtedy też znikają wszystkie kobiety. Jan o mieście, w którym wizytator zaczyna wprowadzać nowe reguły, powie: „Moja opowieść zaczyna być coraz bardziej zależna od świata z zewnątrz”



(MSS, s. 228) oraz, co jeszcze bardziej znamienne: „Świat ordynarnieje. Jest wydrążony z głębszych sensów. Stół okazuje się zwykłym stołem, choć próbowałem dzisiaj tysięcy sposobów, by raczył choć trochę być czymś innym [...] Każda rzecz, przedmiot to tylko przyciężkawa materia, oporna na konfabulację” (MSS, s. 233).

Powieść kończy się sceną przypisania partnerki każdemu mieszkańcowi. Nagie ciała kobiet wiszą na hakach powieszone za krocza, niczym sztuki mięsa. Każdy mężczyzna z widocznym wzrodem stoi w długiej kolejce, za ladą wizytator wydaje wybrane partnerki. Po tym rytuale dawni mieszkańcy miasta opuszczają je z nowo przypisanymi kobietami: „W mieście urządzonym na nowo nie ma dla nas miejsca [...] Jesteśmy tu wszyscy. Wygnańcy z własnych opowieści” (MSS, s. 249–250).

Taki przebieg fabuły Krzysztof Uniłowski interpretuje w kategoriach fantazji na temat rewolucji<sup>21</sup>. Ma ona jednak swoisty charakter. Izolacja Miasta Szklanych Słoni spowodowała, że zapanowała w nim wyjątkowa atmosfera, a idee Jana Kwiecistego wywarły wpływ na mieszkańców i ich percepcję. Uniłowski pisze, iż „rewolucja jest sprawą wyobraźni”<sup>22</sup>. Jej konieczny warunek stanowi wykroczenie myśłą poza obowiązujący porządek. Kwiecisty jako przewodnik mieszkańców nie chce zmieniać świata, a jedynie jego postrzeganie. Gest rewolucyjny jest zatem skierowany do wewnątrz. Figura wizytatora odsyła do reżimu społeczno-symbolicznego, który kontroluje naszą seksualność – dlatego wraz z przybyciem intruza znikają wszystkie kobiety, ginie dotychczasowa „romantyczna” atmosfera miasta. Zdaniem autora *Prawa krytyki* sieniewiczowska rewolucja nie może uchronić się przed logiką konsumpcji. Wszak idea powszechnej wolności oczu prowadzi do doznań, a więc wzywa do rozkoszy. Stąd stwierdzenie, że *Miasto Szklanych Słoni* jest refleksją nad niemożnością obalenia konsumpcyjnego i popkulturowego porządku. Bohaterowie, którzy podjęli się tej próby, zostają wykluczeni ze społeczeństwa<sup>23</sup>.

Ta „rewolucyjna” interpretacja wydaje się jak najbardziej uzasadniona, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę społeczno-polityczny wydźwięk pisarstwa Mariusza Sieniewicza oraz toczącą się od lat dyskusję na te-

<sup>21</sup> K. UNIŁOWSKI: *Zez, jaskra & oczopląs...*, s. 157.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże, s. 157–160.

mat zaangażowania jego prozy, rozpoczętą po publikacji *Czwartego nieba* w 2003 roku i powracającą przy każdej kolejnej książce tego autora<sup>24</sup>. Należy się zgodzić, że w *Mieście Szklanych Słoni* czyn rewolucyjny ma prowadzić do zmiany percepcji, a nie do zmiany rzeczywistości, oraz że jest on skierowany przeciw społeczno-symbolicznemu porządkowi. Nie tylko seksualność jest jednak ofiarą tego ostatniego, ale również sposób myślenia i patrzenia na świat. Porządek czy też normalność, której nadejście wieści wizytator, to zbiór idei, praw, norm i opowieści pochodzących z zewnątrz. To właśnie przeciwko temu skierowany jest bunt Sieniewicza. Autor realizuje postmodernistyczny postulat pluralizmu i równości wszystkich wizji świata. Zauważa dysonanse między tym, co zewnętrzne, narzucone z góry, a tym, co wewnętrzne, osobiste, oraz kontestuje wszelkie próby centralizacji i unifikacji na gruncie kultury. Poddaje je dekonstrukcji, czemu wydaje się służyć powracający w jego twórczości, także w *Mieście Szklanych Słoni*, motyw szaleństwa, destabilizacji podmiotu<sup>25</sup>. Przecież całą fabułę wspomnianej powieści można potraktować jako konfabulacje odosobnionego, przebywającego na oddziale zamkniętym bohatera, co nie pozbawiłoby jej rewolucyjnego wydźwięku. Jeśli przyjmiemy taką interpretację, mamy do czynienia z buntem postaci, która – zgodnie z zaleceniami instytucji sprawującej nad nią pieczę – zaczyna pisać dziennik, wymyka się jednak założeniom swoich opiekunów, tworząc niesamowitą, momentami surrealistyczną historię. Bez względu na to, jaki sposób lektury wybierze czytelnik, jej wydźwięk pozostaje niejednoznaczny. Sieniewicz gloryfikuje idee głoszone przez Jana Kwie-

<sup>24</sup> Dyskusję otwiera artykuł Dariusza Nowackiego – D. NOWACKI: *Złość nieprzedstawiona*. „Gazeta Wyborcza” 20.10.2003. Na temat społecznego czy też politycznego zaangażowania prozy Sieniewicza pisali również między innymi: M. ORSKI: *Czwarte piekło*. „Przegląd Powszechny” 2004, nr 1; M. CUBER: *Bicz na pokolenie?* „Nowe Książki” 2003, nr 12; R. OSTASZEWSKI: *Przekłęte niebo obojętności*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 49; J. GIZELLA: *Oda do niedojrzałości*. „Czas Kultury” 2004, nr 4. Do literatów zaangażowanych zaliczył Sieniewicza również Igor Stokfiszewski – I. STOKFISZEWSKI: *Zwrot polityczny*. Warszawa 2009. Próbie syntezy tych głosów krytycznych podjął Krzysztof Uniłowski – K. UNIŁOWSKI: *W trybach zaangażowania. Publiczne życie „Czwartego nieba” Mariusza Sieniewicza*. „FA-art” 2009, nr 4.

<sup>25</sup> W *Czwartym niebie* główny bohater popada w skrajne stany manii i apatii, które prowadzą do obłędu. Centralna postać *Spowiedzi Śpiącej Królowej* jest narkoleptyczką. Wątpliwości budzi także stan psychiczny głównego antagonisty *Rebelii*, który na początku powieści przechodzi przemianę z Błażeja Pindla w Błażeja Kolumba, a następnie doznaje załamania nerwowego, po którym słyszy głosy Wiosenki-Śmierci w swojej głowie.

cistego na tle „normalności”, której orędownikiem jest wizytator. Nie zmienia to faktu, że cena, jaką płaci się za otwarcie na nieoczywistość i kreowanie własnej opowieści, zawsze jest wysoka. Okulista i pozostali mieszkańcy Miasta Szklanych Słoni zostają wykluczeni ze społeczności, podobnie jak rezydent zakładu zamkniętego. Jednocześnie autor nazywa bezdomnych „upadłymi aniołami” (MSS, s. 27), zbieraczy butelek – arystokracją, a czytelnicy jego powieści doskonale zdają sobie sprawę, że jest on mistrzem odwracania porządku, nadawania wartości przedmiotom powszechnie uznawanym za brzydkie i niepotrzebne, małym miejscowościom oraz odmieńcom. Wydaje się, że Sieniewicz nie byłby sobą, gdyby zdecydował się na jednoznaczne zakończenie swojej powieści. W tym szaleństwie można jednak dostrzec metodę. To, czego nie rozstrzyga fabuła, da się wyczytać ze stylu prozaika. Ten bowiem współgra z konstrukcyjnymi rozwiązaniami powieści i potęguje wrażenie chaosu.

### III

Wielość i różnorodność są naczelnymi zasadami stylu Sieniewicza. W całej jego twórczości przeplatają się dwie poetyki. Pierwszą można określić mianem realistycznej, autor wykorzystuje ją do często dosadnego, a nawet brutalnego opisu rzeczywistości. Przenika się ona z wątkami fantastycznymi, czasami zbliżającymi się do oniryzmu czy kreacjonizmu. Do opisu pisarstwa tego autora zwykło się używać terminu „proza wyzwolonej wyobraźni”. Rzeczywiście można mówić tu o wytworach pisarskiej wyobraźni, piętrzących się fantazjach, kreacjach, a przy tym znaczeniach. Termin ten nie jest jednak do końca uzasadniony, właśnie ze względu na wspomnianą tkankę realistyczną powieści Sieniewicza. Jego utwory są głęboko osadzone w konkretnej rzeczywistości. Nawet gdy pisarz puszcza wodze fantazji, bodziec ku temu zawsze drzemie w otaczającym go świecie – drzewie za oknem lub płamie na suficie – o czym była już mowa. Fantastyczne kreacje Sieniewicza nie służą same sobie, są przeważnie przyczynkiem do refleksji nad rzeczywistością. Wobec tego należy zgodzić się z Dariuszem Nowackim, który sygnuje czwartą stronę okładki *Miasta Szklanych Słoni* taką opinią: „To, co tworzy Mariusz Sieniewicz, należałoby nazwać prozą wyzwolonej wyobraźni. Ale w *Mieście Szklanych Słoni*

nie fantazjuje się po to, żeby zerwać z rzeczywistością. Przeciwnie – żeby ją pochwycić i dogłębnie przemyśleć” (MSS, okładka).

Ten sam krytyk wśród naczelnych cech prozy Sieniewicza wymienia metaforę<sup>26</sup>. I w tym miejscu trzeba przyznać mu rację. Środek ten służy pisarzowi do piętrzenia znaczeń i unikania prostych rozstrzygnięć<sup>27</sup>. Poza metaforą autor *Rebelii* często wykorzystuje aluzję literacką. Przybiera ona różne, omówione już wcześniej formy: cytatu, kryptocytatu, parafrazy czy trawestacji.

Sieniewicza bez wątpienia cechuje stylistyczna biegłość i erudycja. Operuje licznymi środkami, zmienia tonację wypowiedzi, nawiązuje do wielu poetyk i utworów. W ten sposób czyni swoje powieści bytami intertekstualnymi. Ponadto snuje refleksje autotematyczne. Wiele miejsca w omawianej książce poświęcono namysłowi nad samym opowiadaniem, a także językiem. Jedna z uwag narratora na ten temat zasługuje na szczególną uwagę: „mój dziennik to moja opowieść. Moja opowieść pracuje na moją śmierć. Tu nie o zwycięską oryginalność toczy się walka. Tu chodzi o obronę przed nieistnieniem” (MSS, s. 22).

Ten fragment ponownie można by zestawić z wyimkami prac czołowych światowych postmodernistów, którzy modernistyczny postulat oryginalności mają za nic. W podobnym tonie są również utrzymane sądy na temat języka i jego ułomności: „Mój język jest pijaczyną, który wyprzedał się z wszelkiej precyzji. Beznadziejna sprawa. Zamiast powiedzieć, co pomyślała głowa, płacze się, plecie trzy po trzy i lgnie do ruskiego koniaczku jak starowierca do świętej ikony” (MSS, s. 18).

Ironicznie, opinia o niewystarczalności języka wobec myśli zostaje przez autora wyrażona za pomocą metafory, która z definicji wyklucza jednoznaczność. Trudno nie ulec wrażeniu, że Sieniewicz gra z czytelnikiem. Odczytuję to jako zabieg celowy i przemyślany. Prozaik traktuje literaturę jako grę. Wojciech Giedrys twierdzi, że jest to postmodernistyczna gra konwencjami<sup>28</sup>. Biorąc pod uwagę dotych-

<sup>26</sup> D. NOWACKI: *Jestem pędzącą wyobraźnią*. „Gazeta Wyborcza” 2.03.2010, s. 14.

<sup>27</sup> Warto wspomnieć, że metaforyczność stylu Sieniewicza jest źródłem sporów. Krytycy zarzucają pisarzowi ucieczkę od rzeczywistości w stronę fantazji. Pisze o tym między innymi Dariusz Nowacki w cytowanej recenzji oraz przywoływani już wcześniej recenzenci Sieniewicza.

<sup>28</sup> W. GIEDRYS: *Zapiski na marginesie „Czwartego nieba”*. (Nieudana próba krytyki tematycznej, spóźniony prezent pod choinkę dla Igora Stokfiszewskiego). „Ha!art” 2003, nr 3–4, s. 113.

czas odnotowane cechy wspólne pomiędzy poetyką prozy autora *Prababki* a wyznacznikami literatury postmodernistycznej (jakkolwiek kontrowersyjna wydaje się ta terminologia), można przystać na taką konstatację, z jednym tylko zastrzeżeniem czy raczej uwagą. Otóż Sieniewicz jest świadom stosowanych przez siebie praktyk, nic tutaj nie jest dziełem przypadku<sup>29</sup>. Stąd niewątpliwie bierze się duża doza ironii towarzysząca wszystkim powieściom tego autora. Na potwierdzenie tej tezy warto przedstawić opinię White'a dotyczącą wspomnianej kategorii estetycznej: „[ironia – K.K.] przedstawia tę fazę ewolucji świadomości, w której sam język stał się przedmiotem rozważań, kiedy to problemem stała się wyczuwana nieadekwatność języka wobec pełnego przedstawienia rzeczy”<sup>30</sup>.

Ironiczny stosunek do języka można, po raz kolejny, interpretować w kategoriach buntu. Sieniewicz demaskuje iluzję wszelkich przedstawień, stawia język, tego wyprzedanego z precyzji pijaczynę, w stan podejrzenia. O relacji między przedstawieniem a rzeczywistością, zwłaszcza na gruncie powieści, Bachtin pisze:

Samokrytyka słowa stanowi istotną cechę gatunkową powieści. Krytyce podlega stosunek słowa do rzeczywistości: pretensje do wiernego przedstawiania rzeczywistości, do praktycznej władzy nad rzeczywistością (utopijne pretensje słowa), pretensje do zastępowania rzeczywistości, do bycia jej namiastką (marzenie i fikcja zamiast życia)<sup>31</sup>.

Te słowa skłaniają do przemyślenia dotychczasowych rozważań. W ich świetle pochwała idei wolności oczu, apologia konfabulacji oraz kreacyjnej siły słowa zdają się mieć ironiczny, prześmiewczy charakter. Sieniewicz, kwestionując w *Mieście Szklanych Słoni* zdolność języka do precyzyjnego oddania myśli, kwestionuje również język własny, a tym samym swoją powieść. Dlaczego? Doskonałą odpowiedź podsuwa Carroll, gdy wypowiada się na temat relacji pomiędzy literaturą a historią oraz polityką. Odwołanie do tych rozważań jest zasadne, skoro nazwisko Sieniewicza utożsamia się z prozą zaangażowaną,

<sup>29</sup> Zob. K. UNIŁOWSKI: *W trybach zaangażowania...*, s. 20, gdzie krytyk nazywa postmodernizm „metaświadomością naszych praktyk dyskursywnych”.

<sup>30</sup> H. WHITE: *Poetyka pisarstwa historycznego...*, s. 253.

<sup>31</sup> M. BACHTIN: *Słowo w powieści i słowo w poezji*. W: TEGOŻ: *Problemy literatury i estetyki...*, s. 470.

a także ze względu na niezaprzeczalne zakorzenienie jego powieści w realiach otaczającego nas świata. Otóż Carroll pisze:

Jeśli „powrót do historii”, ponowne przemyślenie realności społeczno-politycznej, ma być naprawdę krytyczny – a zatem ma być czymś więcej niż powrotem do bezpiecznej, pewnej podstawy tradycyjnej historii i polityki – to musi pójść dalej niż dawniejsze pseudopowroty. Zamiast pozować na alternatywę dla formalizmów, zabiegających dziś o dominację, prawdziwie krytyczny powrót do historii i polityki musi kwestionować sam siebie na takich warunkach, na jakich kwestionuje różne formalizmy, którym się przeciwstawia. To zaś znaczy, że musi podważyć sam siebie jako konkretną formę, szereg czy narrację [...]. Musi skonfrontować się z własnymi ograniczeniami filozoficznymi i ideologicznymi, skoro rzuca wyzwanie idealistycznym, metahistorycznym roszczeniom wszystkich teorii i filozofii form<sup>32</sup>.

Innymi słowy, kontestacja, jeśli nie chce być naiwna, musi być totalna. Dlatego omawiana powieść prześląknięta jest ironią, żaden element świata przedstawionego nie jest od niej wolny.

Do znamienitych reguł organizacji tekstu w przypadku prozy Sieniewicza należy także obrazowanie groteskowe. Wynika ono w naturalny sposób z niejednorodności stylistycznej tych powieści. W *Mieście Szklanych Słoni* nie brakuje scen groteskowych czy wręcz doprowadzonych do absurdu. Świadczą o tym choćby takie osobliwości, jak osiłek Bogdan z wygolonym karkiem – właściciel ratlerka, miłośnik poezji, wzruszający się do łez, gdy czyta Asnyka na ławce przed kamienicą. Przykłady można mnożyć, przecież mowa tu o mieście, w którym co piątek odbywa się seans spirytystyczny, na rynku wystawiono pomnik butelce octu, a sobotnie nieszpory są swoistą przykrywką dla orgii miłosnych. Skłonna jestem tę symptomatyczną atmosferę dziwności, przenikającą całą fabułę, łączyć w sposób szczególny z motywem szaleństwa bohaterów, a przynajmniej ich psychiczną niestabilnością. „Symbolika metaforyzacji szaleństwa opiera się zatem na swoistego rodzaju pół-fikcji, która zezwala na wzięcie w nawias »tego, co autor chciał powiedzieć« oraz dopuszcza jego bardziej niefrasobliwy, czy też niepoważny wizerunek”<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> D. CARROLL: *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna: Bachtin i Lyotard...*, s. 462.

<sup>33</sup> Ż. HONISZ: *Polityczna paranoja Krzysztofa J., czyli ponowoczesne animal politicum. W: Literatura i polityka. Szkice o literaturze XX i XXI wieku.* Red. B. GUTKOWSKA, A. NĘC-KA. Katowice 2010, s. 126.

Skoro mowa o grotesce oraz braku powagi, nie można zapomnieć o śmiechu, a ten jest zarówno krytyczny, jak i destrukcyjny. Służy buntowniczym zamiarom autora, ponieważ podważa wszelkie autorytety, jest antysystemowy. O śmiechu Carroll powie, odnosząc się do rozważań Bachtina, iż jest „otwarcie na różnicę, heterogeniczność i odmienność”<sup>34</sup>.

Śmiech w połączeniu z wszystkimi wymienionymi dotychczas znamionami konstrukcji oraz stylu *Miasta Szklanych Słoni* przekłada się na karnawalizację świata przedstawionego. Materia społeczna jest dynamiczna, niejednorodna, karnawalizacja pozwala lepiej ją uchwycić. Jej istotą jest chwilowe odwrócenie porządku społecznego, zawieszenie normalnie obowiązujących praw. „Śmiech karnawałowy jest śmiechem wynikłym z gry przeciwieństw, z pomieszania hierarchii i porządków, z wyzwolenia w utworze całej dynamiki świata, jego oscylacji między wartościami sprzecznymi. Karnawał to ewokacja ironii w najwyższym stopniu”<sup>35</sup>.

W *Mieście Szklanych Słoni* karnawalizacja realizowana jest na dwóch poziomach: w świecie przedstawionym powieści oraz w jej stylu i budowie. O tym drugim poziomie wiele zostało już powiedziane. Autor starannie skonstruował tekst, dobrał odpowiednie środki, by dać wrażenie chaotycznego, nieokiełzanego żywiołu narracyjnego. Służą temu przeplatające się ze sobą dwa rodzaje narracji, nadanie indywidualnych cech każdemu z bohaterów-opowiadaczy, drobiazgowy charakter opisu, wszelkie formy cytatu i aluzji literackiej, dygresje, brak zasady, która organizowałaby kolejne opowieści, ogromne rozmnożenie tych ostatnich, przemieszanie porządków, stylów i poetyk, silna metaforyzacja, a wreszcie ironia, groteska oraz absurd. Z tak rozbitej narracji wyłania się świat wywrócony do góry nogami: „świat pozbawiony normalnie rządzących nim praw, choćby takich jak chronologia, przyczynowość, hierarchia, zasady prawdy i fałszu czy prawdopodobieństwo”<sup>36</sup>.

W powieści Sieniewicza chronologia narracji pozostaje zachowana, naruszają ją jedynie dygresje i wspomnienia, natomiast zakłóco-

---

<sup>34</sup> D. CARROLL: *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna: Bachtin i Lyotard...*, s. 476.

<sup>35</sup> P. ŁAGUNA: *Ironia jako postawa i jako wyraz...*, s. 67.

<sup>36</sup> M. INDYK: *Granice spójności narracji...*, s. 65.

ne jest pojęcie czasu. Jedna z bohaterek wciąż żyje w realiach PRL-u, a sąsiedzi podtrzymują jej rojenia, aranżując na przykład długie kolejki po wymaginowane produkty. Kolejnym anachronicznym elementem w przestrzeni miasta jest pomnik butelki octu.

Kategorie prawdy, fałszu czy prawdopodobieństwa w ogóle nie obowiązują w rzeczywistości, w której za główną wolność uznaje się wolność patrzenia, nadawania znaczeń. Dobro, piękno, prawda, sens – kluczowe dla ludzkości pojęcia – są względne, ponieważ nie istnieje żaden ich wzór, żadna powszechna idea.

Dekonstrukcja tradycyjnego porządku społecznego, kulturowego i właściwie każdego innego sięga jeszcze dalej. Była już mowa o Bogu i metanarracji religijnej, którą, tak jak wszystkie inne, Sieniewicz wykreśla ze struktury powieści. Zamiast nieobecnego Boga mamy kobiece bóstwo – Tęczową Wieloródkę – siłę o nieskończonej płodności, która przenika świat ludzi i zwierząt oraz rzeczy. Jest to oczywiste przeciwstawienie męskiego i żeńskiego, a co za tym idzie, również opozycja kultury i natury. Taka zamiana odwraca porządek, stanowi kontrapunkt dla tradycji.

Autor w karnawalizacji świata przedstawionego nie poprzestaje na tym. Mianowicie podważa fundamenty kultury Zachodu. Przypomnę cytowany już wcześniej fragment: „I tak w kółko, jeden przez drugiego, słowo w słowo, słowo przez słowo – zrobił się chaos. Z chaosu niczym z wrzącej kąpieli dobywały się pojedyncze frazy” (MSS, s. 179). Pierwsze zdanie jest aluzją do Ewangelii wg św. Jana: „Na początku było Słowo [...] Wszystko przez Nie się stało”<sup>37</sup>.

W skarnawalizowanym świecie Sieniewicza ze słowa rodzi się chaos. Z niego z kolei zaczynają wyłaniać się kolejne byty. Pisarz miesza ze sobą różne porządki i je odwraca. Słowo nie panuje nad chaosem, jest jego źródłem. Dekonstrukcja frazy biblijnej oddaje autorski stosunek do mowy i języka, które rozmiągają się z myślą i rzeczywistością. Drugie zdanie przywołanego fragmentu jest już nawiązaniem do mitologii greckiej, zgodnie z którą wszystko bierze początek z chaosu. Pisarz swobodnie łączy ze sobą odmienne teksty kultury i wizje stworzenia świata, dowolnie je przekształca i wykorzystuje do własnych celów.

---

<sup>37</sup> Ewangelia wg św. Jana 1:1-3. W: *Biblia Tysiąclecia: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Wyd. 2. Poznań 1971.



Fundamentem karnawalizacji świata, źródłem śmiechu jest kontrast, swego rodzaju napięcie estetyczne. Autor *Prababki* osiąga je poprzez nieustanne mieszanie różnych stylów, balansuje między realizmem a fantastyką, doprowadza do ścierania się sprzecznych jakości. Świadczyć o tym może ten oto fragment: „Tęczowa Wieloródka, Maryja Panna, Milady” (MSS, s. 30), w którym zestawione obok siebie zostały elementy pochodzące z różnych rejestrów – wysokiego i niskiego – z różnych porządków symbolicznych.

Należy dodać, że taki – to znaczy rozbity, niejednorodny, wywrócony na wspak – był świat *Miasta Szklanych Słoni*, zanim pojawił się w nim wizytator. O ile można przypuszczać, iż rezydenci ośrodka zamkniętego trafili tam ze względu na porażkę poniesioną w zmaganiach z chaosem rzeczywistości, o tyle Jan Kwiecisty i jego otoczenie świetnie sobie z nim radzą. Różnorodność jest przez nich pożądana. Klęskę przynosi im dopiero porządek narzucony z zewnątrz, sens pochodzący od obcego.

Za pomocą tych wszystkich zabiegów formalnych i stylistycznych Sieniewicz otwiera przed czytelnikiem świat niemożliwy, którego domeną jest absurd i chaos. Tego typu technika budowania świata przedstawionego, zwłaszcza gest wzięcia w nawias własnej wypowiedzi, dystansowania się, unikania ostatecznego określenia, jest na stałe wpisana w literacką konwencję postmodernistyczną oraz stanowi strategię twórczą Mariusza Sieniewicza. Jak już wspomniałam, zauważa to wielu krytyków, dla jednych jest to zaleta tej prozy, dla innych – przewinienie pisarza. Badacze nazwali powieści tego autora mianem prozy zaangażowanej, krytycznej, ideowej. Jednocześnie zauważają, że silna metaforyzacja osłabia perswazyjny wydźwięk. Nowacki stwierdza, iż Sieniewicz „chce być ideowy, ale nie chce być tendencyjny”<sup>38</sup>. Groteska, ironia oraz karnawałowy śmiech w połączeniu z bogactwem innych zaprezentowanych już chwytów pozwalają pisarzowi na osiągnięcie tego efektu. Jego powieści wcale nie uciekają od rzeczywistości, są w niej głęboko zakorzenione, jednak rzeczywistość ta nie daje się łatwo uchwycić. Czytelnik musi przystąpić do gry, do której z pełną premedytacją zaprasza go autor, a i to nie gwarantuje dotarcia do jakiejś Prawdy. W zamian pisarz proponuje wielość i różnorodność prawd oraz narracji, graniczącą z chaosem na poziomie formalnym,

<sup>38</sup> D. NOWACKI: *Jestem pędzącą wyobraźnią...*, s. 14.

stylistycznym i semantycznym. Zostajemy postawieni w obliczu szalonej opowieści, która niczego nie rozstrzyga jednoznacznie, nie ma jednej konkluzji. Bo też mieć jej nie może, wszak „język to pijaczyna” wyprzedany ze znaczeń, a otaczająca nas rzeczywistość jest dynamiczna i heterogeniczna.

## Bibliografia

### Podmiotowa

- SIENIEWICZ M.: *Miasto Szklanych Słoni*. Kraków 2010.  
SIENIEWICZ M.: *Czwarte niebo*. Warszawa 2003  
SIENIEWICZ M.: *Rebelia*. Warszawa 2007.  
SIENIEWICZ M.: *Spowiedź Śpiącej Królewny*. Kraków 2012.

### Przedmiotowa

- BACHTIN M.: *Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)*. W: TEGOŻ: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982.  
BACHTIN M.: *Słowo w powieści i słowo w poezji*. W: TEGOŻ: *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. GRAJEWSKI. Warszawa 1982.  
CARROLL D.: *Narracja, heterogeniczność i kwestia polityczna: Bachtin i Lyotard*. Przeł. M. ADAMIAK. W: *Ja – Inny. Wokół Bachtina*. Antologia. T. 2. Red. D. ULICKA. Kraków 2009.  
CUBER M.: *Bicz na pokolenie?* „Nowe Książki” 2003, nr 12.  
CZAPLIŃSKI P.: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009.  
DOMAŃSKA E.: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 2005.  
*Ewangelia wg św. Jana 1:1–3*. W: *Biblia Tysiąclecia: Pismo Święta Starego i Nowego Testamentu*. Wyd. 2. Poznań 1971.  
GIEDRYS W.: *Zapiski na marginesie „Czwartego nieba”*. (Nieudana próba krytyki tematycznej, spóźniony prezent pod choinkę dla Igora Stokfiszewskiego). „Ha!art” 2003, nr 3–4.  
GIZELLA J.: *Oda do niedojrzałości*. „Czas Kultury” 2004, nr 4.  
HONISZ Ż.: *Polityczna paranoja Krzysztofa J., czyli ponowoczesne animal politicum*. W: *Literatura i polityka. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*. Red. B. GUTKOWSKA, A. NĘCKA. Katowice 2010.  
INDYK M.: *Granice spójności narracji. Proza Leopolda Buczkowskiego*. Wrocław 1987.

- LYOTARD J.-F.: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KO-WALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa 1997.
- ŁAGUNA P.: *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*. Kraków 1984.
- NOWACKI D.: *Jestem pędzącą wyobraźnią*. „Gazeta Wyborcza” 2.03.2010.
- NOWACKI D.: *Złość nieprzedstawiona*. „Gazeta Wyborcza” 20.10.2003.
- ORSKI M.: *Czwarte piekło*, „Przegląd Powszechny” 2004, nr 1.
- OSTASZEWSKI R.: *Przekłęte niebo obojętności*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 49.
- STOKISZEWSKI I.: *Zwrot polityczny*. Warszawa 2009.
- UNIŁOWSKI K.: *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*. Katowice 2013.
- UNIŁOWSKI K.: *W trybach zaangażowania. Publiczne życie „Czwartego nieba” Mariusza Sieniewicza*. „FA-art” 2009, nr 4.
- UNIŁOWSKI K.: *Zez, jaskra & oczopląs*. „FA-art” 2010, nr 3–4.
- WHITE H.: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. DOMAŃSKA, M. WILCZYŃSKI. Kraków 2000.
- WOLNY-HAMKAŁO A.: *Targowisko opowieści*. „Polityka” 2010, nr 11.

## Summary

Mariusz Sieniewicz's prose expresses a firm belief in the textual nature of the world and thinking about the world. Moreover, it rebels against great narratives – all narratives which aspire to unify, centralize or impose meanings. The author assumes that multiple narrative corresponds more closely with the diversity of social space and it is this assumption that underlies his writing technique. The article analyses formal and stylistic features, the patchwork structure of the novel and intertextual references which are used to break down the cohesion of the narrative. The mechanisms Sieniewicz uses are to bring the textual world of the novel closer to the chaos which set off the crisis of trust in the metanarrative. *Miasto Szklanych Słoni* is a novel suffused with irony, contesting the socio-symbolic order but at the same time attempting to deconstruct it. The reality created by the author is a disintegrated, heterogeneous world, turned upside down, governed by the absurd and the chaos.